

yves bonnefoy

Por Shusha Guppy, 1992/93

Yves Bonnefoy trabaja en un departamento diminuto en Montmartre, a pocos pasos de donde vive. La ventana de atrás da a un pequeño jardín, en una de las pocas áreas no edificada de Montmartre –un enorme arce da sombra al edificio y a los muros cubiertos de rosales–. El departamento está atiborrado de libros y mesas. La mesa más grande es el escritorio del poeta, y está tan llena de cosas que prácticamente lo oculta de la vista. Una pequeña estatua carcomida de Santa Bárbara, "principios del siglo diecisiete", una litografía de Giacometti de su esposa Annette, un óleo que retrata a Verlaine, Rimbaud y Mathilde Mauté (la esposa de Verlaine) y fotografías de Rimbaud y Baudelaire, aparecen aquí y allá en las paredes y en nichos entre los estantes de las bibliotecas que van del piso al techo. "Cruzo la calle todas las mañanas tratando de trabajar aquí tranquilo", explica.

Yves Bonnefoy nació el 24 de junio de 1923 en Tours. Estudió matemáticas, historia de la ciencia y filosofía en la Universidad de Poitiers y en la Sorbona. Más tarde, trabajó durante tres años en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas antes de dedicarse por completo a escribir y dar conferencias.

Su primer libro de poemas, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve (Sobre el movimiento y la inmovilidad de Douve)*, apareció en 1953 y le valió un reconocimiento inmediato como una voz nueva e importante. Otros tres libros aparecieron a intervalos irregulares y fueron recogidos en un volumen titulado *Poèmes*. En 1987, publicó *Ce qui fut sans lumière (Lo que no tuvo luz)*, seguido de *Début et fin de la neige (Principio y fin de la nieve)* en 1991. Hoy es reconocido como el poeta contemporáneo más destacado e influyente de Francia.

Desde 1954, Bonnefoy ha producido también muchos trabajos de literatura y crítica de arte –*Rimbaud. Un rêve fait à Mantoue (Un sueño en Mantua), Rome 1630, Entretiens sur la poésie (Diálogos sobre la poesía)*. Sus traducciones de las obras de teatro de Shakespeare son consideradas como las mejores existentes hasta la fecha, y hace dos años publicó sus traducciones de alrededor de cincuenta poemas de Yeats.

Durante los últimos treinta años, Bonnefoy ha sido invitado con regularidad a varias universidades de los Estados Unidos como profesor visitante de literatura y conferenciante, habiendo ocupado también, en forma ocasional, puestos de enseñanza en universidades francesas. Desde 1981, es profesor de Poética Comparada en el Collège de France. Dirige la colección *Idées et Recherchesen*, Flammarion, y es el editor de *Mythologies*, ahora publicada en inglés por la editorial de la Universidad de Chicago. Está casado con la pintora norteamericana Lucy Vines, con quien tiene una hija, Mathilde.

El otoño pasado, la Biblioteca Nacional honró al poeta con una retrospectiva de sus manuscritos, primeras ediciones y fotografías.

Con la generosidad que lo caracteriza, Yves Bonnefoy dedicó muchas horas a la entrevista que reproducimos a continuación, que tuvo lugar en su estudio en junio de 1992. Un año después, hubo un segundo encuentro en Château de Tours para hablar especialmente de sus libros escritos en colaboración con pintores y de sus escritos sobre arte.

derek walcott

¿Qué diría usted de la experiencia epifánica descripta en *Another Life*, que parece haber confirmado su destino de poeta y sellado el lazo con su isla natal?

–Hay algunas cosas que la gente evita decir en las entrevistas porque suenan pomposas o sentimentales o demasiado místicas. Nunca he separado la escritura de poesía de la plegaria. He crecido creyendo que es una vocación, una vocación religiosa. Lo que describí en *Another Life* –sobre estar en una montaña y sentir la clase de disolución que ocurría– es una experiencia frecuente en un escritor más joven. Sentí esa dulzura de la melancolía, un sentimiento de mortalidad, o más bien de inmortalidad, un sentimiento de gratitud, tanto porque lo que uno siente es un don como por la belleza de la tierra, la belleza de la vida que nos rodea. Cuando eso se le impone a un joven escritor, puede hacerlo llorar. Son lágrimas claras, nada de muecas ni contorsiones, es simplemente un flujo que se produce. El cuerpo siente que se funde con lo que ha visto. Esto continúa en el poeta. Puede estar reprimido de alguna manera, pero creo que toda la vida seguimos teniendo esa sensación de fusión, de que el "yo" no es importante. Ese es el éxtasis. No ocurre tanto cuando uno es mayor. Está ese maravilloso pasaje de Traherne donde él habla acerca de ver a los niños como joyas móviles hasta que aprenden los sucios recursos del mundo. No es *tan* místico. En última instancia, es lo que dice Yeats: "Una dulzura tal fluye en el pecho que nos reímos de todo y todo lo que miramos está bendito". Eso siempre está allí. Es una bendición, una transferencia. Es gratitud, verdaderamente. Cuanto más de eso conserva un poeta, tanto más genuina es su naturaleza. Siempre he experimentado ese sentimiento de gratitud. Nunca me sentí a esa altura en términos de mi escritura, pero tampoco he sentido nunca que era menos que eso. Y entonces, en ese pasaje en particular de *Another Life* estaba registrando un momento particular.

–¿Cómo escribe usted? Con respecto a su ecuación de poesía y plegaria, ¿la escritura está ritualizada de alguna manera?

–No sé cuántos escritores están dispuestos a confesar sus rituales privados preparatorios antes de sentarse a escribir. Pero me imagino que todos los artistas y todos los escritores, en el momento anterior a empezar su día de trabajo o su noche de trabajo, tienen esa zona entre el principio y la preparación que, por breve que sea, tiene algo de votivo y de humilde y, en cierto sentido, de ritual. Los diferentes escritores tienen posturas diferentes, diferentes posiciones, hasta diferentes actitudes físicas cuando se sientan o se mantienen de pie ante el papel en blanco y, en cierto sentido, sin hacerlo, se santiguan; quiero decir, es como el hábito de los católicos antes de entrar al agua: uno se santigua antes de entrar. Cualquier intento serio de hacer algo que valga la pena es ritualista. No he advertido cuáles son mis actitudes. Pero si sé que si uno piensa que está por emerger un poema –a pesar del ruido de la máquina de escribir, o el tráfico que se escucha más allá de la ventana, o lo que fuera–, hay una retirada, una retracción en alguna clase de silencio que borra todo lo que hay alrededor. Lo que ocurre realmente no es una renovación de la propia identidad, sino en verdad una renovación de la propia *anonimidad*, de modo que lo que está frente a uno se vuelve más importante que lo que uno es. Igualmente –y tal vez suene un poco pretencioso decirlo–, a veces, cuando siento que he hecho un buen trabajo rezo, doy gracias. No es frecuente, por supuesto. No lo hago todos los días. No soy un monje, pero si pasa algo doy gracias porque siento que verdaderamente he tenido suerte, que he recibido algún tipo de gracia fugaz. Entre el principio y el final y la verdadera composición que se produce, hay esa especie de trance en el que uno espera entrar con todos los aspectos del intelecto funcionando simultáneamente para hacer progresar la composición. Pero no hay manera de inducir ese trance.

Ultimamente, me levanto más temprano, lo que puede ser un signo de la edad madura. Eso me preocupa un poco. Creo que esto es parte del ritual: me preparo una taza de café, pongo a hervir el agua y fumo un cigarrillo. Ahora ya no sé si no es por costumbre, y que me levanto por el café más que para escribir. Tal vez me levanto tan temprano para fumar, no para escribir.

–¿Estoy en lo cierto al decir que usted publicó su primer poema, "La voz de Santa Lucía", a la edad precoz de catorce años? He leído que ese poema produjo una considerable controversia local.

–Escribí un poema que hablaba de aprender sobre Dios a través de la naturaleza y no de la iglesia. El poema era miltoniano y planteaba a la naturaleza como vía de aprendizaje. Lo envié a los periódicos locales y fue publicado. Por supuesto, para cualquier escritor joven ver su obra impresa es una gran conmoción. Y después el periódico publicó una carta en la que un sacerdote respondía (¡en verso!), diciendo que lo que yo había dicho era una blasfemia y que el lugar adecuado para encontrar a Dios era la iglesia. Para un muchacho, recibir esa clase de respuesta de un hombre mayor, maduro, un sacerdote que era inglés, y ser acusado de blasfemia fue un shock. Y el mayor castigo fue que la respuesta fuera en verso. La idea, por supuesto, era demostrarme que él también era capaz de escribir versos. Su poema era en dísticos pareados y el mío era verso blanco. Supongo que si leyera los dos ahora, el mío resultaría mejor.

–Casi todos los escritores norteamericanos e ingleses piensan que su primer libro fue *In a Green Night*. Sin embargo, antes de publicar en el exterior, usted ya había publicado tres libros breves a sus propias expensas en las Indias Occidentales. ¿Cómo llegó a publicar el primero, *25 Poems*?

–Solía escribir todos los días en un cuaderno, y al principio escribía con gran originalidad. Simplemente escribía tan duramente y tan bien como lo sentía. Recuerdo la gran alegría y liberación que sentía, una especie de adicción a algo, cuando leí a Auden, Eliot y los demás. Un día escribía como Spender, otro día escribía como Dylan Thomas. Cuando me pareció que tenía suficientes poemas que me gustaban, quise verlos impresos. No teníamos ninguna editorial en Santa Lucía ni en el Caribe. Había una colección de libros de Faber que acababa de aparecer con poetas como Eliot y Auden, y me gustó la tipografía y el aspecto de esos libros. Pensé: "Quiero tener un libro así". Así que hice una selección de veinticinco poemas y pensé: "Estos se verán bien porque darán la impresión de ser extranjeros, parecerán un libro". Fui a mi madre y le dije: "Me gustaría publicar un libro de poemas y creo que me costará doscientos dólares". Ella era tan sólo costurera y maestra, y recuerdo que se trastornó mucho porque ella quería que lo hiciera. De algún modo lo consiguió... era mucho dinero para que lo sacara de su salario. Me dio el dinero y yo hice un envío a Trinidad para hacer imprimir el libro. Cuando los libros llegaron, se los vendí a amigos. Recuperé el dinero. Para poder tener un libro impreso, la única manera era publicarlo yo mismo.

–Hay un confiado y feroz sentimiento de privilegio en su primera obra. En un poema reciente, "Midsummer", usted escribió: "Hace cuarenta años, en la isla de mi infancia, sentí que / el don de la poesía me había hecho uno de los elegidos, / que toda experiencia era leña para el fuego de la Musa".

–Nunca pensé en mi don –tengo que decir "mi don" porque creo que es un don– como algo que yo hiciera completamente solo. Desde la niñez he sentido que tenía una función y que de algún modo había algo que debía articular, no mi propia experiencia sino lo que veía a mi alrededor. Desde la niñez sabía que era bello. Si usted va a cualquier cumbre de Santa Lucía, siente simultáneamente una sensación de algo nuevo y de atemporalidad... la presencia del lugar donde está. Es algo primario y siempre ha sido así. Al mismo tiempo yo sabía que la gente pobre que me rodeaba no era bella en el sentido romántico de ser personas coloridas para pintar o escribir sobre ellas. He vivido, los he visto y he visto cosas que no debo ir lejos para ver. Sentía que sobre eso quería escribir. Sentía que ésa era mi tarea. Es algo que otros escritores ya han dicho, a su manera, aunque suene arrogante. Yeats lo ha dicho. Joyce lo ha dicho. Es asombroso que Joyce haya dicho que quería escribir para su raza, refiriéndose a los irlandeses. Uno creería que Joyce debía haber tenido una mente más amplia, más continental, pero él siguió insistiendo en su provincianismo aunque tuviese al mismo tiempo la mente más universal desde Shakespeare. Lo que nosotros podemos hacer, como poetas, en términos de honestidad, es simplemente escribir dentro del perímetro inmediato de no más de treinta kilómetros.

–¿Diría que su relación con la poesía inglesa ha cambiado con el curso de los años? A medida que su obra avanzaba, usted parece haberse afiliado cada vez más a un linaje de poetas del Nuevo Mundo, desde Whitman a St. John Perse, Aimé Césaire y Pablo Neruda.

–En una entrevista de la *Paris Review*, Carlos Fuentes habló de la esencial experiencia centroamericana, que incluye toda la cuenca del Caribe... diciendo que ya es un lugar de tremenda fertilidad. La experiencia del Nuevo Mundo es compartida tanto por García Márquez como por Borges, como también por los escritores norteamericanos. En realidad, hay demasiados poetas norteamericanos que no asumen la escala de América. No porque debiéramos escribir épicas, sino porque aparentemente nos corresponde tratar de entender. En lugares todavía indefinidos, la energía procede de saber que eso todavía no ha sido descripto, todavía no ha sido pintado. Eso significa que uno está aquí como pionero. Soy la primera persona que mira esta montaña e intenta escribir sobre ella. Soy la primera persona que mira esta laguna, este pedazo de tierra. Aquí estoy, con este enorme privilegio que implica ser alguien capaz de usar un pincel. Mi generación de escritores de las Indias Occidentales, después de C. L. R. James, todos sentimos la excitación que implica la sensación de descubrimiento. Esa energía es concomitante con el hecho de ser lo que somos, es parte de la idea de América. Y por América me refiero desde Alaska hasta Curaçao.

–¿Por qué es tan importante para usted la figura de Robinson Crusoe?

–Escribí un poema llamado "The Castaway ("El náufrago"). Le dije a mi esposa que quería pasar un fin de semana solo en algún lugar de Trinidad. Mi esposa accedió. Estuve solo en una cabaña en la playa y allí escribí ese poema. Tenía la imagen del artista de las Indias Occidentales como alguien en la posición de un náufrago. No digo que ése es el origen de mi idea de Crusoe. Pero es posible. Las playas de aquí están generalmente muy vacías... sólo está uno, el mar y la vegetación alrededor, y uno se siente aislado. Los poemas que he escrito en torno al tema de Crusoe varían. Uno de los aspectos más positivos de la idea de Crusoe es que en cierto sentido todas las razas que han venido al Caribe han sido traídas aquí en situación de servidumbre o de rechazo, y ésa es la metáfora del naufragio, me parece. Después uno mira a su alrededor y debe hacerse sus propias herramientas. Ya sea la herramienta una pluma o un martillo, uno está construyendo en situación adánica; uno reconstruye no sólo por necesidad sino también con la idea de que estará aquí durante mucho tiempo y también con un sentimiento de propiedad. A grandes rasgos, eso es lo que me interesó de la idea de Crusoe. La gente que viene al Caribe de las ciudades y de los continentes pasa por un proceso de reculturación. Lo que encuentran aquí, si se entregan a lo que ven, tiene mucho para enseñarles, en primer lugar la demostrada adaptabilidad de razas que viven lado a lado, particularmente en lugares como Trinidad y Jamaica. Y después también el borramiento de la idea de historia. Para mí siempre hay imágenes de borramiento en el Caribe... en la espuma de las olas que constantemente limpia la arena, en el hecho de que esas enormes nubes cambien con tanta rapidez. En el Caribe hay una constante sensación de movimiento... provocada por el mar y por la sensación de que uno viaja sobre el agua, de que no está quieto. El tiempo es más largo... algo muy diferente en las islas de lo que ocurre en las ciudades. No vivimos tan regidos por el reloj. Si uno tiene que estar en un lugar donde crea su propio tiempo, lo que uno aprende, creo, es paciencia, tolerancia, cómo hacer de uno mismo un artesano en vez de un artista.

–¿Qué tiene en contra de los folkloristas y los antropólogos? Algunas personas creen que son gente muy respetable.

–No confío en ellos. O degradan o elevan demasiado. Pueden hacer un buen servicio si son reticentes y se mantienen a un lado. Pero cuando empiezan a decirle a la gente quiénes son y qué son resultan aterradores. He ido a seminarios en los que las personas del público, que son aquello de lo que los folkloristas están hablando, se han sentido totalmente perplejas ante sus teorías.

–Uno de sus primeros poemas más famosos, "A Far Cry from Africa", termina con la pregunta: "¿Cómo puedo alejarme de Africa y vivir?" Sin embargo, en 1970 usted escribió que "el renacimiento africano es un escape a otra dignidad", y que "una vez que hemos perdido el deseo de ser blancos, sentimos el anhelo de convertirnos en negros, y esas dos cosas pueden ser diferentes, pero siguen siendo carreras". También afirma que el alegato de ser africano no es una herencia sino un mandato, "un certificado de la condición de nuestra llegada como esclavos". Son afirmaciones controvertidas. ¿Qué piensa actualmente de la relación del escritor de las Indias Occidentales con Africa?

–Cada hijo tiene la obligación de convertirse en hombre. El hijo se separa del padre. El caribeño con frecuencia se niega a cortar ese cordón umbilical y probar su propia estatura. Entonces mucha gente explota la idea de Africa, a partir de un orgullo equivocado, a partir de una clase equivocada de idealismo heroico. Con un gran costo y sufriendo muchas críticas, intenté señalar que hay un gran peligro en el sentimentalismo histórico. Tendemos a caer en eso a causa del sufrimiento, de la esclavitud. Hay una tendencia a saltear la parte de la esclavitud, para volver directamente a una suerte de grandeza edénica, cazar leones y esa clase de cosas. Yo hablo de asumir el hecho de la esclavitud, si uno es capaz, sin resentimiento, porque el resentimiento nos conduce a la fatalidad de pensar en términos de venganza. Gran parte de la apatía del Caribe tiene como base este resentimiento histórico. Se basa en el sentimiento de "mira lo que me has hecho". Bien, "mira lo que me has hecho" es inmaduro, ¿no es cierto? Y también, "mira lo que voy a hacerte" está mal. ¡Piense en la ilegitimidad en el Caribe! Pocas personas pueden jactarse de conocer a sus antepasados en línea recta. Toda la situación del Caribe es ilegítima. Si admitimos desde el principio que no nos avergonzamos de esa bastardía histórica, podremos ser hombres. Pero si seguimos enfureciéndonos y diciendo "mira lo que hicieron los esclavistas", y cosas así, nunca maduraremos. Mientras nos sentamos a gemir o a escribir poemas y novelas llenas de morosidad que glorifican un pasado inexistente, el tiempo pasa. Seguimos haciendo lo mismo, algo que invade gran parte de la escritura del Caribe: frotarnos y frotarnos una vieja herida. Y no porque uno desee olvidar, por el contrario, uno lo acepta tanto como alguien puede aceptar que una herida es parte de su cuerpo. Pero eso no significa que uno deba dedicar toda su vida a cuidarla.

–¿Qué lo llevó a afirmar, como lo hace en "Midsummer", que "maldecir tu lugar natal es el mal definitivo"?

–Creo que es así. Creo que la tierra donde uno ha nacido es la propia madre y que si uno la maldice es como si maldijera a su madre.

–¿Quiere contarnos la anécdota de su primera lectura de poesía en Estados Unidos? Debe haber sido halagador escuchar la extravagante introducción de Lowell.

–Bien, no sé lo que él dijo porque yo estaba detrás del telón, creo que fue en el Guggenheim. Me alojaba en el Chelsea Hotel, y aquel día me pareció que necesitaba un corte de pelo, así que, como un tonto, fui a la vuelta de la esquina y me senté en una peluquería. El peluquero tomó la afeitadora eléctrica y me hizo uno de los cortes de pelo más locos que he tenido nunca. Me enfureció, pero es imposible recuperar el cabello ya cortado. Hasta pensé en ponerme sombrero. Pero fui de todos modos y mi cabeza se veía como el diablo. Ya había leído bastante –estaba leyendo "A Far Cry From Africa"–, cuando de repente hubo aplausos en el auditorio. Yo nunca había oído aplausos en una lectura de poesía. Creo que ni siquiera había hecho una lectura formal antes, y pensé por algún motivo que los aplausos significaban que ya era tiempo de detenerme, que todos creían que yo había terminado. Así que me fui del escenario. Me sentía en estado de shock. Verdaderamente me fui pensando que los aplausos eran una manera de decirme: "Gracias, ha sido hermoso". Alguien de la organización me pidió que volviera al escenario y terminara de leer, pero yo dije que no. Debo haber parecido extremadamente arrogante, pero sentía que si volvía a escena sería un presuntuoso. Volví a Trinidad. Como no había oído la introducción de Lowell, se la pedí a alguien del Federal Building, que tenía archivos de cintas radiales de la Voz de América. Dije que me gustaría escuchar la cinta de Lowell, y el tipo me dijo: "Creo que borramos ésa". Sólo años más tarde oí lo que dijo Cal, y fue muy halagador.

–¿Cómo se hizo amigo de Joseph Brodsky?

–Bien, irónicamente conocí a Brodsky en el funeral de Lowell. Roger Straus, Susan Sontag y yo fuimos a Boston para el funeral. Esperamos a Joseph en alguna parte, probablemente en el aeropuerto, pero por algún motivo él se demoró. En el servicio religioso, yo estaba en un banco y un hombre se sentó a mi lado. Yo no lo conocía. Cuando me puse de pie, durante el servicio, lo miré y pensé: "Si este hombre no está por llorar, entonces *yo* tampoco lloraré". No dejé de mirarlo de soslayo para ver qué ocurría, pero él tenía un aspecto muy serio. Eso me ayudó a contener las lágrimas. Por supuesto, era Brodsky. Más tarde nos conocimos. Fuimos a la casa de Elizabeth Bishop y allí nos conocimos mejor. El afecto que creció entre nosotros fue muy rápido y permanente, creo... sólido. Admiro a Joseph por su industriosidad, su valor y su inteligencia. Es un maravilloso ejemplo de alguien que es un poeta completo, que no trata la poesía más que como un trabajo duro que él hace tan bien como puede. Lowell también trabajaba muy duramente, pero en Joseph uno siente que para eso vive. En cierto sentido eso es por lo que todos nosotros vivimos y por lo que esperamos vivir. La industriosidad de Joseph es un ejemplo que atesoro.

–¿Cuándo se hizo amigo de Seamus Heaney?

–Había una reseña del libro de Seamus, hecha por A. Alvarez... una reseña muy perturbadora –por decirlo suavemente–, en la que se describía a Seamus como una especie de muchacho de ojos azules. La literatura inglesa siempre tiene una especie de muchacho de ojos azules. Me enojé mucho por la reseña y le envié una nota a Seamus, a través de mi editor, con algunas obscenidades. Sólo para animarlo un poco. Después, en Nueva York, tomamos una copa en la casa de alguien. Desde entonces floreció nuestra amistad. Lo veo mucho cuando está en Boston, en Harvard. Me siento afortunado de tener amigos como Joseph y Seamus. Los tres estamos fuera de la experiencia norteamericana. Seamus es irlandés, Joseph es ruso, yo soy de las Indias Occidentales. No nos involucramos en las controversias sobre quién es un poeta blando, quién es un poeta duro, quién es un poeta de verso libre, quién no es un poeta y todo eso. Es bueno estar al margen de esas disputas. Estamos en el perímetro de la escena literaria norteamericana. Podemos flotar felizmente allí, sin estar realmente comprometidos con ninguna escuela ni bando ni crítica. ▮

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

CORRESPONDENCIAS

*Señale las relaciones correctas, anotando en los casilleros de la izquierda lo que corresponda, sabiendo que si, por ejemplo, a la opción **1** le corresponde la **C**, esta relación no se repite en el resto del juego.*

¿Cuál fue su primera película?

1. Meryl Streep
2. Jessica Lange
3. Cameron Diaz
4. Glenn Close

A. "King Kong"
B. "Julia"
C. "La máscara"
D. "El mundo según Garp"

¿De qué color es?

1. Mercurio
2. Plomo
3. Azufre
4. Cobalto

A. Blanco plateado
B. Amarillo
C. Blanco rojizo
D. Gris azulado

Libros que fueron prohibidos

1. "Ulises"
2. "Lolita"
3. "Hijos y amantes"
4. "Una tragedia americana"

A. Theodore Dreiser
B. Vladimir Nabokov
C. James Joyce
D. D.H. Lawrence

Países que fueron colonia

1. Mozambique
2. Zambia
3. Madagascar
4. Ecuador

A. Francia
B. España
C. Gran Bretaña
D. Portugal

ACROSTICO

Encuentre las palabras definidas y escríbalas en el diagrama, a razón de una letra por casilla. Al terminar, en las columnas destacadas con flechas quedará formada una frase. Como ayuda, damos la lista de sílabas que componen las palabras.

DEFINICIONES

1. Desenrollar, desplegar.
2. Llano, planicie.
3. Indigno, ruin.
4. Niño.
5. Tira que se anuda al cuello de una camisa.
6. Sin castigo.
7. Prelado superior de una diócesis.
8. Rótulo adhesivo.
9. Temporada de sequedad.
10. Lleno de úlceras.
11. Del norte de Europa.
12. Despedir vahos.
13. Bullicioso.
14. Que provoca recesión.
15. Cicatriz umbilical.
16. Pedazo sobrante de una tela recortada.
17. Claro, transparente.
18. Integro, cabal.
19. Carácter distintivo.
20. Dinámico, eficaz.
21. (Abraham) Presidente estadounidense.
22. Vía de tránsito.
23. Principio de todo número.
24. Modorra, sopor.
25. Cumplir órdenes.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

SILABAS

a, ac, ba, be, bis, bli, ca, ce, ce, cer, co, coln, cor, cua, dad, dad, de, der, di, diá, do, e, en, ex, ex, fa, fan, go, go, ha, im, in, lar, le, li, Lin, lla, lla, mi, ne, ni, no, no, no, nór, nu, o, o, om, po, pu, que, quí, ra, re, re, ro, ro, rui, se, si, so, so, ta, ta, ta, tar, te, te, ten, ti, ti, u, ul, vi, vo, vo, zo.

CRIPTOFRASE

En el esquema se esconde una frase. A igual número corresponde igual letra.

1 2 3 4 5 / 6 (S) 7 8 (F) 9 10 (C) 9
2 3 1 2 / 11 9 3 2 12 5
10 5 13 5 / 14 (P) 15 12 15 / 16 7
2 / 13 2 / 11 7 12 2 / 1 5
11 15 / 17 15 / 18 9 11 15 , / 2
19 10 2 14 1 5 / 16 7 2 / 10
5 13 14 12 2 / 15 17 4 5 .

SOLUCIONES

CORRESPONDENCIAS

¿Cuál fue su primera película?: 1-B, 2-A, 3-C, 4-D. **¿De qué color es?:** 1-A, 2-D, 3-B, 4-C. **Libros que fueron prohibidos:** 1-C, 2-B, 3-D, 4-A. **Países que fueron colonia:** 1-D, 2-C, 3-A, 4-B.

CRIPTOFRASE

"Tengo suficiente dinero como para que me dure toda la vida, excepto que compre algo." Jackie Mason

ACROSTICO

1. EXTENDER/ **2.** LLANURA/ **3.** VILLANO/ **4.** INFANTE/ **5.** CORBATA/ **6.** IMPUNE/ **7.** OBISPO/ **8.** ETIQUETA/ **9.** SEQUIA/ **10.** ULCEROSO/ **11.** NORDICO/ **12.** EXHALAR/ **13.** RUIDOSO/ **14.** RECESIVO/ **15.** OMBLIGO/ **16.** RETAZO/ **17.** DIAFANO/ **18.** ENTERO/ **19.** CUALIDAD/ **20.** ACTIVO/ **21.** LINCOLN/ **22.** CAMINO/ **23.** UNIDAD/ **24.** LETARGO/ **25.** OBEDECER.
"El vicio es un error de cálculo en la búsqueda de la felicidad." Honoré de Balzac